

Krvava romanca



KRVAVA ROMANCA IN NJEN POMEN ZA AFIRMACIJO FRANCOŠKEGA HORROR ŽANRA

Novi frankofonski horror, 3. del

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida



Že v prejšnjem, drugem delu eseja, smo načeli bistveno vlogo, ki jo ima ženska v novem francoskem ekstremizmu, in nima opraviti ne s feminizmom ne z ženskimi režiserkami. Odličen primer redefinicije prirojenih in pridobljenih družbenih vlog in na njih temelječe seksualnosti je prav film, ki je bil odskočna deska za novi francoski horror – njegov prototip in vzor. Gre za film *Krvava romanca* (*Haute tension*, 2003, Alexandre Aja), ki pravzaprav na novo definira podžanr slasher filmov, kot bomo pokazali v zadnjem, sklepnem delu našega eseja o fenomenu novega frankofonskega hororja.

Celo pri žanru grozljivke, ki je že v osnovi prežet s seksualno ikonografijo in simboliko, obstaja podžanr, v katerem je seksualnost še potencirana in potisnjena v središče pozornosti – govorimo o *slasher filmih*, ki jih Carol Clover¹ definira tako: »Na dnu lestvice horror filmov je slasher (ali splatter ali stalker ali shocker) film, v katerem spremljamo zaplet s psihotičnim morilcem, ki pokonča celo vrsto pretežno ženskih žrtev, eno za drugo, dokler ga nekdo ne obvlada ali ubije – najpogosteje ena od preživelih žrtev.«² Ti filmi gledalca »soočajo s svetom, v katerem so si moški in ženske neposredno zoperstavljeni, in hkrati s svetom, v katerem sta moškost in ženskost bolj stanji duha kot telesa.«² Iz tega sledi, da prav v grozljivki vojna med spoloma dobiva svojo najbolj neposredno in eksplicitno podobo v kontekstu popularne kulture in da spola v tej vojni nista tako trdno fiksirana in nespremenljiva, kot se morda zdi.

Z Normanom Batesom, morilcem iz *Psiha* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), postane zgodovina slasher filmov nerazdružljiva s spolno ambivalentnimi morilci: transseksualci, biseksualci, prikritimi ali odkritimi homoseksualci, nedolžnimi in sramežljivimi maminimi sinčki, fanti, ki so jih vzgajali kot dekleta, itd. Njihova spolna zmedenost ni le psihološki alibi, temveč ključni vidik njihove pošastnosti. Slasher je posvečen kodificiranju prirojenih vlog, saj je utemeljen na *status quo* definicijah (patriarhalne, heteroseksualne, monogamne) normalnosti z jasnima skrajnima poloma moškega in ženske. Pošast je v tem kontekstu lik, ki kljubuje družbeno predpisanim vlogam in spolnim delitvam. A v slasher filmih obstaja naslednji paradoks: čeprav je morilec izven družbenih norm, postane v zapletu prav njihov (nenamerani?) branilec, ko prevzame vlogo tistega, ki kaznuje kršitelje norm. To nas pripelje do *Krvave romanca*, ki se pretvarja, da večji del poteka filma zvesto sledi žanrskim pravilom, vse do radikalnega preobrata v zadnjih dvajsetih minutah, kjer redefinira ne le dotlej videno v filmu, temveč ves podžanr, ki mu pripada.

Številni kritiki so narobe dojeli preobrat, a v bistvu se ključ za njegovo razumevanju skriva v dvojem: v dejstvu, da vso filmsko dogajanje podaja *nezanesljiv pripovedovalec*, in v alternativnem oz. prevodnem naslovu –

Krvava romanca. Revolucionarni preobrat, ki ga ta film prinaša v horror žanr, ni v tem, da se za morilca, ki smo ga imeli za moškega, izkaže, da je ženska. Šok proizvede spoznanje, da se lik, ki je ob začetku z jasnim filmskim jezikom predstavljen kot *preživela žrtev*, na koncu izkaže za *pošast*. Slasher je v bistvu zasnovan prav na konfliktu med preživelim dekletom in pošastjo. In zanimiva je prav njuna podobnost: v marsičem je preživelo deklet podobno ali zrcalna slika pošasti. Njuna podobnost se kaže skozi to, da sta oba odpadnika, osamljenca, drugačna od drugih. Dekle v sebi združuje nekatere značilnosti, ki so tipične moške, in nekatere, ki si jih deli z morilcem, in ravno te ji omogočajo, da ga uniči.

Da bi *Krvavo romanca* bolje razumeli, je potrebno odgovoriti na naslednja vprašanja: kaj je namen netipične pripovedne forme (nezanesljivi pripovedovalec), za kakšne vrste romanca tu pravzaprav gre, na kakšen način tako zgrajena zgodba osvetljuje vprašanje seksualnosti, prirojenega in polarnosti spolov v novem frankofonskem hororju in na kak način *Krvava romanca* bogati koncept pošastnega v tem žanru. Še natančneje bi lahko definirali tri ključna vprašanja: zakaj ima lik Marie dvojnika, ki ga igra drug igralec; zakaj je njen alter ego moški in zakaj njen dvojnik ne ustreza njenemu videzu, torej zakaj ga igra starejši, neprivilčni igralec.

1) Vsa poanta pošastnosti Marie je ravno v tem, da je preživelo deklet žrtev in pošast *hkrati*. Ključno v filmu je prikazati shizofrenost njenega stanja in razklanost, ki jo lahko poenostavimo na binarna para dobrega in zlega, Jekylla in Hyda. Marie je postmoderna pošast, na katero ne moremo več aplicirati starih dihotomij in moralnosti, o čemer Judith Halberstam zapiše: »Trdim, da preživelo deklet, posebej tako, kot ga pooseblja Stretch (junakinja filma *Teksaški pokol z motorko 2* [*The Texas Chainsaw Massacre 2*, 1986, Tobe Hooper], op.a.), ne predstavlja deklitstva ali fantovstva, temveč pošastni spol, ki poka po šivih in se znova sestavlja v nekaj veliko bolj kompleksnega in zmedenega, kot je moški ali ženska.«³ Marie je popolno poosebljenje tovrstne pošasti, ki je ne moremo umestiti v nobeno od kategorij oz. kalupov (moški, ženska, homoseksualec ...). To je spol, ki ne gira vse običajne meje.

1 Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, 1992, stran 21.

2 Ibid., stran 22.

3 Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995, stran 143.



Krvava romanca

Za film je ključnega pomena, da gledalci zmorejo empatijo do junakinje – in prav zato je vanj uvedena kot prepoznavni *tip* »preživelega dekleta«. Gledalec šele na koncu dojamе, da je svoje simpatije delil s pošastjo v koži dekleta. Ta film uporabi motiv preživelega dekleta, da gledalca skrivoma približa gledišču pošasti in ustvari objektivno korelacijo med razklanim svetom in njegovo zmedeno percepcijo. *Krvava romanca* tako ni film o zmešani lezbijki na morilskem pohodu, temveč pretresljivi film o nesojejni, nemogoči ljubezni in razlogih za njeno neuresničljivost, ki pripeljejo do tragičnih posledic.

2) Drugi jaz Marie je moškega spola zato, ker v svetu jasno začrtanih binarnih izbir spada poželenje po ženski k moškim značilnostim. Še vseeno pa ostaja vprašanje, ali je Marie res lezbijka. Na prvi pogled je po nekaterih značilnostih blizu temu stereotipu: kratka frizura, androgine obrazne poteze, jeans, verižno kajenje. A prav te poteze so značilne za lik »preživelega dekleta« na splošno. Čeprav se težko izognemo označevanju Marie za (prikrito) lezbijko, bi lahko trdili tudi, da je Marie prav toliko lezbijka, kot je Norman Bates transvestit. Morda si želi Marie le postati Alexina najboljša pri-

jateljica. Morda si želi postati takšna, kot je Alex. Kar nas vrača h konceptu »pošastnega pola« Judith Halberstam, ki prehaja običajne polarnosti. V svetu, ki deluje le na osnovi binarnih parov, mora tudi njen spol predstavljati prepoznavno, racionalno vrsto, pa čeprav se v tem procesu popolnoma izkrivi.

3) Spol, ki ga na silo stlačimo v vnaprej določen kalup, bo neizbežno deformiran. Alterego tega mladega, privlačnega dekleta zato ne more biti mlad, vitek in privlačen mladenič. Gre namreč za izkrivljeno podobo v ogledalu. In zrcalna slika je groteskna parodija tihega, brezosebnega morilca iz kakega od podžanrov slasherja, posebljenje ideologije, da je seks greh. Ta lik se materializira v pojavi zavaljene, starejše očetovske figure, ki poseblja represijo in prisilo.

»Morilec« (ki je v resnici Mariejin alterego) materializira ključne značilnosti klasičnih slasher filmov in njihovih reakcionarnih ideologij. A tudi tu obstaja preobrat: *Krvava romanca* te ideologije proti pričakovanjem ne podpre, temveč jo kritizira in prikaže prav shizofren učinek, ki ga ima takšna ideologija na vse, ki se ne vklopijo v kliše, a jo vseeno ponotranjijo kot del svoje psihe. Film nas napelje k temu, da zasovražimo morilca, ne pa tudi Marie, saj jasno prikaže vzroke, zaradi

katerih se je pretvorila v pošast. Diskurz, ki je v tem filmu posvečen čistosti in nedolžnosti, se izkaže za sprožitelja shizofrenije: v resnici so prav puritanski fanatiki, zmeraj pripravljeni nekoga zmerjati s kurbo, tisti, ki ustvarjajo pošasti. Najnevarnejši med njimi pa je ravno neopazni, zagriženi puritanec v sosednji hiši, ki vsakemu izstopajočemu posamezniku zbuja mōre, podobne tisti, s katero se začne film *Krvava romanca*.

Iz te analize izhaja, da *Krvava romanca* re-konstruira ideologijo slasher filmov, ko nadomesti njihov puritanski, nazadnjaški odnos do »pošasti« kot posebljenih restriktivnih norm (kazen za grehe) z bolj kompleksnim prikazovanjem pošastnega. Tako se film distancira od enoznačne dihotomije družba=dobro, pošast=zlo in prikaže pošast kot *produkt* družbenega in kulturnega aparata, ki formira individualnost.

Tisto, zaradi česar je *Krvava romanca* pretresljiv, a hkrati spodbuden film, je tragedija pošasti, ki se ne zmore otresti vzorcev, s katerimi družba pošastnost v prvi meri ustvarja. Ali natančneje: glavna težava Marie ni njen »pošastni pol«, ki jo sili k »neprimernemu« objektu poželenja. Njena težava je v tem, da živi v družbi, v kateri je tovrstno hrepenenje dojeta kot sprevrženo, zaradi česar se njena

sla materializira prav skozi njen alterego lik šovinističnega sadista. Film homoseksualnosti ne prikazuje kot nekaj pošastnega (kot je to najpogosteje v klasičnih slasher filmih), temveč nas s svojo neobičajno strukturo postavlja v kožo osebe, ki so jo drugi pretvorili v pošast, in nas napeljuje k empatiji z njo, saj dogajanje spremljamo skozi njene oči. Vendar filma nikakor ne moremo omejiti na gejevski oziroma lezbični manifest. Namesto da pošast prikaže kot metaforo za homoseksualnost, implicira homoseksualnost kot metaforo za preobražanje v pošasti vseh tistih, ki so odpadniki, izločeni, kakorkoli nenormalni.

Krvava romanca pokaže, da sta preživelo dekle in pošast dvojčka nasprotnih polov, da pa izhajata iz istega, »queer« spola. Oba tip-ska lika slasher filma, kot sta reinterpreterana v tem filmu, »zahtevata novo besedišče za seksualnost, ki dopušča seksualnost in njene skrajnosti kot slog, a ne kot življenjski slog, kot fikcijo, ne kot dejstvo, kot potencial, ne kot fiksno identiteto«. (Halberstam, 199 : 125)

Alexande Aja novo vrsto pošasti, zasnovano na nejasnih skrajnostih in zunaj vseh možnih opredelitev ali/ali, ki jo je v film uvedel že Hitchcock, tako na zelo pronicljiv način prilagaja filmu v 21. stoletju: namesto da bi le reciklirala žanrske klišeje, *Krvava romanca* pravzaprav vrača začetno zrelost in vzvišenost podžanru grozljivke, ki je bil po Hitchcocku dolgo odmaknjen v kot in degradiran – kot opaža postmoderni, progresivni pristop k filmski politiki hororja. *Krvava romanca* namreč z identifikacijo preživelega dekleta in pošasti do logičnega zaključka (vrhunca) privede težnjo, ki je lastna prav najnaprednejšim izdelkom in avtorjem horror filmov, in še enkrat spomni na to, kako tanka je meja med »normalnim« in »pošastnim«.

S tem v mislih lahko pomen *Krvave romanca* za polet novega frankofonskega hororja strnemo v naslednje točke:

- 1) Gre za film, ki je posrečeno prepletel tujo (ameriško) žanrsko tradicijo z lokalno in na tej osnovi proizvedel posebni, prepoznavni amalgam, ki bo tudi v prihodnje, ne glede na specifično kulturno tradicijo, črpal predvsem iz ameriškega horror žanra.
- 2) Na sposojeno ogrodje nadene originalne, svoji poetiki lastne elemente, predvsem izjemno avdiovizualno subtilnost, ki tako obrtniško kot proračunsko daleč presega današnje slasherje ameriške produkcije.
- 3) Brezkompromisna brutalnost, ki se zna-



Krvava romanca

čilno prepleta z liričnostjo in poetičnostjo – gre za poetiko brutalnosti, ki smo jo že v prvem delu tega eseja definirali za eno temeljnih odlik frankofonske grozljivke.

4) Drznejša in bolj originalna obravnava spolne tematike, pa tudi drugih idejnih komponent, ki v sodobni ameriški grozljivki sploh niso prisotne.

5) Avtentični strah, ki ga izzove lokalno okolje, je kanaliziran skozi globalni žanrski jezik, kar filmom omogoča univerzalno komunikativnost (in komercialno uspešnost po vsem svetu), s čimer se je novi frankofonski horror tudi povzdignil od lokalne opombe do globalnega fenomena.

6) Tematska in slogovna sorodnost s *cinéma du corps* najboljšim predstavnikom podeljuje odlične reference (za uvrstitev na vse tuje festivale, ne le na žanrske) in močan crossover potencial.

7) Z drznim odklikom od konvencionalnega in bistveno mračnejšimi odtenki na robu nihilizma so ti filmi veliko temačnejši od večine izdelkov razvodenele ameriške grozljivke.

Kar nekaj opaznih frankofonskih grozljivk je sicer nastalo že bistveno pred *Krvalo romanco*, a večinoma je šlo le za adaptacije in približke tujih formul, s premalo avtorskega, avtentičnega pečata, npr. *Deep in the Woods* (Promenons-nous dans les bois, 2000, Lionel Delplanque) ali *Bloody Mallory* (2002, Julien Magnat), tu so še dobri, a preveč idiosinkratični filmski izdelki, da bi se lahko prebili iz geta, npr. *Maléfique* (2002, Eric Valette) ali že omenjeni filmi *cinéma du corps*, kot sta

Težave vsak dan (Trouble Every Day, 2001, Claire Denis) in *In My Skin* (Dans ma peau, 2002, Marina de Van), ki pa si jih je prisvojil tako imenovani arthouse geto, da bi z njimi dosegel čim večjo odmevnost.

Kot je uspelo Gasparju Noéju premostiti nevarno vrzel med eksploatacijskim in art filmom in oživiti formo komercialnega avtorskega filma, ki je hkrati subverziven in konfrontacijski, je tudi Alexandru Aju uspelo premostiti prepad med praktično neobstoječo lokalno in izjemno bogato ameriško tradicijo horror žanra in s tem ustvariti temelj za prepoznavno znamko novega frankofonskega hororja. Nadaljnja usoda te blagovne znamke ostaja negotova, kar nakazujejo tudi usode tistih, ki jo prakticirajo. Največja nevarnost je prav vozovnica za Holivud, ki v glavnem vabi režiserje kot najeto tehnično delovno silo za štancanje različnih remakov (Aja, Valette). K sreči se nekaj pomembnih avtorjev še ni odzvalo klicu ameriških siren in nadaljujejo z delom v Evropi (Bustillo & Maury, du Welz) – ali pa koketirajo z Ameriko pod svojimi pogoji in brezkompromisno (Laugier). Kakršnakoli že bo prihodnost novega frankofonskega hororja, dejstvo je, da gre za bogat in plodovit fenomen, katerega potencial še zdaleč ni izčrpan – še več, njegovi energija, slog, lepota in groza, poetika in temačnost so več kot dobrodošla pomladitvena injekcija za omrtvičeno zombificirano filmsko tkivo, ki se danes v ZDA imenuje grozljivka.

KONEC.